

**PALABRA, COLOR Y MATERIA EN LA OBRA
DE JORGE EDUARDO EIELSON**

**ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL REALIZADO
POR LA CASA DE LA LITERATURA PERUANA**

Sandro Chiri Jaime y
Javier de Taboada
(Eds.)





Este libro se publicó gracias al auspicio del
Instituto Italiano de Cultura de Lima



Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson
Actas del Congreso Internacional realizado por la Casa de la Literatura Peruana
Primera edición: mayo de 2016

© 2016, Casa de la Literatura Peruana

Jr. Ancash 207, Centro Histórico de Lima.

Antigua Estación Desamparados

Telf: (511) 426 2573

© 2016, Estación La Cultura

para su sello *Animal de Invierno*

Las Musas 291, San Borja

Lima, Perú

Telf.: (511) 671 1404

info@estacionlacultura.pe

Editores: Sandro Chiri Jaime y Javier de Taboada

Producción editorial: Estación La Cultura SAC

Diseño de portada: Carlos Yañez / Jhosep Abarca

Fotografía de portada: Alicia Benavides

Tiraje: 500 ejemplares

Impreso en los talleres de Litho & Arte S.A.C.

Jr Iquique 046 - Breña.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2016-06083

ISBN: 978-612-46986-5-1

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción y distribución total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, fotocopiado u otro; sin la autorización escrita de los editores, bajo las sanciones establecidas por la ley.

ÍNDICE

Introducción <i>por Sandro Chiri Jaime y Javier de Taboada (Eds.)</i>	11
Ensayos	
Nudos y laberintos en la obra visual y poética de J.E. Eielson, <i>por Martha Canfield</i>	13
Concepción de un arte peruano en la obra plástica de Eielson, <i>por Carlos Castro Sajami</i>	29
Eielson por Eielson: La (auto)construcción de una (des)figura de autor, <i>por Ana Gallego Cuiñas</i>	39
Eielson: La “arena atroz” en la palabra y en la imagen, <i>por Ana María Gazzolo</i>	55
Eielson en el universo budista, <i>por Claudia Ianniciello</i>	63
Eielson nell’universo buddhista, <i>por Claudia Ianniciello</i>	81
Imagen y palabra: el caligrama deshecho en la obra de Eielson, <i>por Pamela Medina García</i>	97
Jorge Eduardo Eielson y Julio Ramón Ribeyro: Dos narradores de la generación del 50 y su visión de Lima, <i>por Giovanna Minardi</i>	107
Jorge Eduardo Eielson e Julio Ramón Ribeyro: due narratori della gerenzazione del ’50 e la loro visione di Lima, <i>por Giovanna Minardi</i>	117
La poesía sonora y visual de Eielson, <i>por Enzo Minarelli</i>	129
La poesia sonora e visuale di Eielson, <i>por Enzo Minarelli</i>	135

Eielson y la materialización nodal de una escritura poética, <i>por Alex Morillo Sotomayor</i>	143
Eielson post-simbólico / Escultura de palabras, <i>por José Ignacio Padilla</i>	159
Una catedral ultramoderna para quienes se incorporan a la escritura occidental: Jorge Eielson en la contemporaneidad europea y peruana de posguerra, <i>por Luis Rebaza Soralluz</i>	167
La escritura post-catastrófica de Eielson, <i>por Fernando Rivera Díaz</i>	185
Eielson y la crítica al lenguaje poético, <i>por William Rowe</i>	193
Pound y Eielson en el exilio italiano, <i>por Enrique Sánchez Hernani</i>	201
Manifestación de la crisis de sentido en el hombre moderno en <i>Noche oscura del cuerpo</i> de Jorge Eduardo Eielson, <i>por Katty Talledo Gamarra</i>	217
Anexos	
El legado de Jorge Eduardo Eielson: Balance del Congreso y proyecciones de los estudios eielsonianos, <i>Martha Canfield, William Rowe y Sergio R. Franco</i>	237
Presentación del libro <i>El terreno en disputa es el lenguaje.</i> <i>Ensayos sobre poesía latinoamericana</i> , de José Ignacio Padilla, <i>William Rowe y José Ignacio Padilla</i>	243
En torno a las novelas de Jorge Eduardo Eielson Entrevista a Sergio R. Franco, <i>por Dany Doria Rodas</i>	249
Bibliografía (pen)última de Eielson, <i>por Benjamín Blass Rivarola</i>	255
Retos y desafíos del Centro Studi Jorge Eielson de Florencia, <i>por Antonella Ciabatti</i>	265
Recuerdos de un viaje hacia la isla Eielson, <i>por Patricia Pereyra</i>	271
Biodatas	283

INTRODUCCIÓN

Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924 - Milán, 2006) realiza su primer viaje a Europa con solo veintidós años para instalarse en París. Poco tiempo después coincidiría en la Ciudad Luz con sus amigos Fernando de Szyszlo y Blanca Varela y con el poeta mexicano Octavio Paz. Premunido de una formación artística marcada por el mundo prehispánico y la huella de las enseñanzas del maestro José María Arguedas, el poeta limeño inicia su experiencia europea que lo empujará a recorrer diversas ciudades, pero serán Roma, primero, y Milán, luego, las urbes que lo detendrán la mayor parte de su existencia. Desde 1951 radicará en Italia donde desplegará una obra múltiple, luminosa, excepcional. Ahí escribirá, entre otros, *Habitación en Roma* y *Noche oscura del cuerpo*, sus poemarios más celebrados. Será la cultura italiana en sus múltiples manifestaciones —junto con el legado del universo prehispánico— la que lo estimulará a producir una obra artística cuya plataforma pasa, además de la poesía, por la pintura, la novela, las instalaciones, los nudos, los quipus y la escultura. Pero hay un intervalo en su vida: su experiencia neoyorkina de la década del 70. Será ahí donde abrazará el budismo zen que regirá desde entonces el sentido de sus actos. Regresará después a Milán donde radicará definitivamente el resto de su existencia, con visitas intermitentes a la isla de Cerdeña. Fallece a los 82 años y sus cenizas son depositadas en el cementerio sardo de Barisardo por la poeta Martha Canfield, quien en la actualidad dirige el Centro Studi Jorge Eielson en Florencia.

Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson reúne dieciocho ensayos que son el resultado de las ponencias presentadas en el coloquio internacional de homónimo nombre que la Casa de la Literatura Peruana organizó en noviembre de 2014, con la valiosa colaboración del Istituto Italiano di Cultura di Lima y del Centro Studi Jorge Eielson, entidad patrocinada por la Università degli Studi di Firenze.

**EIELSON POR EIELSON:
LA (AUTO)CONSTRUCCIÓN DE UNA (DES)FIGURA DE AUTOR**

Por Ana Gallego Cuiñas

Para José Ignacio Padilla

no soy una persona entrevistable
Jorge Eduardo Eielson

La reconfiguración del estatuto de autor como personaje mediático en la contemporaneidad y la sobreexposición de su vida privada en la arena pública propician nuevos *espacios biográficos* de legitimación que se avienen a la creación de determinadas figuras —ficciones— de artista. El género de la entrevista sobresale en este rubro, ya que se trata de uno de los formatos más transitados por los medios de comunicación, la crítica académica, y la industria editorial para construir una imagen de la vida del autor y marcar una lectura de su obra, en virtud de ciertas estrategias de autorepresentación orientadas a un mercado. Paradójicamente, este discurso apenas ha sido objeto de reflexión en el campo de los estudios hispánicos, ni desde el punto de vista teórico ni desde un enfoque crítico. Por esta razón propongo aquí ensayar este análisis con el personaje público que inventó para sí mismo el artista peruano Jorge Eduardo Eielson, quien se prodigó en el arte de conceder entrevistas a medios de comunicación, revistas especializadas y divulgativas, toda vez que publicó el libro *El diálogo infinito: una conversación con Martha L. Canfield*. Este libro es una prueba más del interés que suscita este género en la lógica del mercado capitalista actual, que además redunda en una lectura de la obra al socaire de la vida del artista para acentuar el carácter autorreferencial de los textos (Arfuch 1995:175). Más aún en el caso de Eielson, quien ya gozaba en vida de una imagen de autor poco convencional y poco conocida por la crítica literaria de un lado y otro del Atlántico. Sin embargo, Eielson dilucida pronto la relevancia de la (auto)construcción de un relato (auto)biográfico, donde las entrevistas adquieren un lugar preponderante porque intervienen —como epitexto— en las lecturas que se hacen de su obra.

Con este horizonte, el trabajo que presento se centra en la edición de Rebaza (2010), —sobre arte, estética y cultura— donde se citan en la “bibliografía selecta” 37 entrevistas y se reproducen 29¹. Esta compilación tiene la ventaja de la “representatividad”, puesto que ofrece un muestrario amplio y diverso de textos publicados por primera vez —entre 1957 y 2005— en medios de prensa² y revistas académicas, donde han superado previamente parámetros valorativos de selección. Es más: existe una publicación anterior de Padilla (2002) en la que se mencionan 28 entrevistas en la bibliografía y aparecen ya editadas todas las incluidas en el posterior volumen de Rebaza (2010), excepto “Hablar con Eielson” de Martha Canfield (1995), que sí formará parte del corpus de entrevistas que he seleccionado para este estudio, junto con la mencionada conversación *El diálogo infinito*.

Literatura y vida. El biografema de la infancia

Si leemos con atención las entrevistas de Eielson, podemos descifrar mecanismos de autorepresentación y operaciones ideológicas de legitimación en función de ciertas identificaciones, filiaciones, apropiaciones y biografemas que se repiten para modelar una imagen pública específica. Este es el caso del biografema de la infancia y de la consabida identificación entre arte y vida³. Por ejemplo: “Podría decir que vivir es un arte, y entonces no tendría nada de raro decir que la creación, en cualquiera de sus formas, forma parte de la vida de todos los días” (Rebaza 2010:260). Esta visión global —holística incluso podríamos llamarla— que une “arte y vida, creación y experiencia” (Rebaza 2010:153) se traduce en el temprano deseo —presente ya en las entrevistas de los setenta— de hacer “visible” su modo de vida, sus aficiones, su formación budista (en la que recalca con profusión en *El diálogo infinito*), sus emociones y su sentimentalidad, en aras de armar un campo de lectura para su poética: “Este es un punto importante para el conocimiento de un creador, y que muy pocas veces se toca en una entrevista. Tan importante como sus opciones políticas o artísticas, puesto que también los poetas tienen un cuerpo, sea para salvaguardarlo o para ofrecerlo en sacrificio, según sus inclinaciones” (Rebaza 2010:236). Es obvio que la legibilidad que exige la

¹ No sabemos las razones que han llevado a la exclusión en la edición de Rebaza de cuatro entrevistas realizadas por Canfield —suponemos que porque *Diálogo infinito* destaca con luz propia—, una de Eduardo Chirinos, otra de Edgar O’Hara y una última de Abelardo Sánchez León.

² La mayoría de las entrevistas de Eielson están realizadas por los medios de prensa. Desde que se fue de Lima, las publicaciones de sus entrevistas coinciden con la estadia del peruano en la capital o con motivo de alguna edición nueva de su obra. Así, tenemos dos de 1972, tres de 1977, ocho de 1988 y dos de 2001.

³ Leemos: “El arte y la poesía nos ayudan a conocernos, así que cada forma de arte es una forma de conocimiento, el arte sirve para indagar en la conciencia humana” (Rebaza 2010:177).

producción de Eielson es *otra*: su trabajo no se puede reducir a una única explicación epistemológica —a las orejeras de un solo episteme— ya que toda su obra forma parte de una concepción artística global ligada íntimamente a su vida. No hay que olvidar que su poesía escrita está reunida en el volumen *Vivir es una obra maestra*, título que refleja la necesidad de involucrar la vida en la obra como una suerte de “aventura conceptual”. En rigor, para el autor no hay diferencia entre escribir y vivir, entre crear y nadar, su afición favorita cuando era un niño:

No es casual que de muchacho ese haya sido mi deporte favorito, junto con la natación y los saltos de trampolín. Sin saberlo, me estaba ya preparando para poder sobrevivir. Siempre y cuando se tenga presente que, por debajo de las olas, se extiende la eternidad del universo (Padilla 2002:315).

En otra entrevista de 1988, vuelve a insistir en el “paisaje marino” de su infancia en Lima y en la importancia de esta alegoría en su vida y en su obra: “Desde niño yo siempre he estado en el agua, nadaba y hasta ahora sigo nadando” (Rebaza 2010:291). O más explícitamente: “Para un limeño, el mar es un espacio privilegiado físico e interior. Es apertura y aventura, sed de conocimiento y, a la vez, lo desconocido”⁴ (Rebaza 2010:466).

A tenor de lo expuesto, comprendemos mejor la relevancia que cobra el biografema de la infancia en estas entrevistas. Eielson forja su mito de origen —artístico— en la vocación multidisciplinar que sentía en la niñez por la música⁵, la escritura y la pintura⁶. Sostiene que comenzó a escribir cuentos a los “once o doce años”, y que se distraía “leyendo en la cama” porque era un niño “muy enfermizo”⁷ que dibujaba desde la imaginación, alejado de la representación figurativa (Rebaza 2010:297). Este detalle no es menor, ya que el Eielson adulto rechaza en su proyecto artístico la representación realista en favor de la invención,

⁴ Ribeyro le pregunta sobre su infancia —y anécdotas relatadas en la novela *El cuerpo de Giulia-no*— y Eielson responde: “No he pasado mi infancia en la selva ni mucho menos, sino solo un periodo durante el cual tomé la costumbre de pasar las vacaciones del colegio en una propiedad familiar de la ceja de montaña. El resto de mi tiempo, hasta mi partida a Europa, lo he pasado en el agua. Mar y piscina. El agua es el elemento que mejor conozco, como buen limeño” (Rebaza 2010:126).

⁵ Indica: “he escuchado música desde niño, en mi casa se hacía música. Desde niño, como se dice en Lima, chapaleaba el piano y me divierto todavía tocando música para mí; me encanta el jazz, y por supuesto, la música clásica” (Rebaza 2010:290).

⁶ En una entrevista de 1967 dice que su reto es hacer “una pintura abierta y visualmente en estado de inocencia, en la que la mayor parte de los elementos adquiridos, culturales e intelectuales, han sido eliminados paso a paso para dejar vibrar tan sólo lo más elemental de su estructura” (Rebaza 2010:116).

⁷ De hecho, incluso afirma: “la poesía es una especie de enfermedad mortal” (Rebaza 2010:327). De nuevo, se presentan arte y vida como dos caras de la misma moneda.

la fantasía, la imaginación, la inocencia, la espontaneidad (idea recurrente) y el juego: “el poeta y el artista, por sobre todas las cosas, debe conservar una suerte de inocencia, de prolongado asombro ante las cosas del mundo [...] En ellos debe encarnar, en cierta medida, el arquetipo del *puer aeternus*” (Eielson 1995:14). El arte por tanto comporta una lógica creativa separada de “lo real” (“escapista”⁸ o paralela) así como el artista es descrito como un niño-adulto “travieso” (Padilla 2002:208). Afirmo en una entrevista que le hace Martha Canfield:

Desde niño, como todos los niños, he amado todo lo creado, sin distinción alguna. Y este amor, en cierta manera panteísta, puesto que todo ello lo percibía como algo sagrado, este amor —a diferencia de lo que sucede en los demás niños cuando se vuelven adultos— ha perdurado en mí hasta hoy, probablemente porque siempre he vivido a contrapelo con la sociedad y sus instituciones¹⁰ (Padilla 2002:305).

Entonces, Eielson construye su imagen de artista como *enfant terrible aeternus* rebelde¹¹, insatisfecho, libre, procaz y ludópata: “El azar y el elemento lúdico tienen que intervenir siempre. El verdadero artista tiene que ser —es— un gran juguete indudablemente. Pero a veces puede ser un juego mortal, se puede uno jugar la vida” (Rebaza 2010:316). De un lado, el juego para Eielson es un ejercicio colectivo que implica la interacción con el “otro” (aunque sea consigo mismo), en oposición a la práctica lúdica que requiere soledad. De

⁸ También dice: “Empecé a escribir poesía a los quince años, a hurtadillas, como todo el mundo. Se trataba más bien de una manifestación de mi propia libido, pues de la misma manera dibujaba, fumaba mis primeros cigarrillos, me enamoraba de alguna muchacha o de un coetáneo, y me masturbaba. Siempre a escondidas. Se podría decir que desde hace treinta y cinco años vivo escondido en Europa, realizando un trabajo que casi nadie conoce, enamorándome y gozando, siempre a hurtadillas, y padeciendo también en un universo que, para mí, carece de fronteras” (Eielson 2010:266).

⁹ Matiza: “El niño que subyace en cada artista no es el mismo niño de la edad infantil y la inocencia del artista no es la del niño biológico sino, precisamente, la del *puer aeternus*, que posee ya una dimensión psicológica deseante, una pulsión transcendente que el verdadero niño no puede poseer, por más creativo que sea” (Eielson 1995:15).

¹⁰ En 2003, en cambio, diluye la primacía de la escritura y/o el dibujo en su práctica infantil: “Desde niño comencé a hacer cosas, no recuerdo cuál primero que la otra, eso no tienen importancia, y he continuado siempre así” (2010: 454). O: “En cuanto a mi propio quehacer, desde niño, me he expresado libremente de varias maneras, y ello ha persistido en mí a través del tiempo, hasta convertirse en una convicción que, en la actualidad, me parece perfectamente legítima. Desde este punto de vista, por lo menos, se ve que no he traicionado al *puer aeternus* de que hablábamos antes” (Eielson 1995:40).

¹¹ Encontramos aseveraciones del tipo: “En ausencia de mi padre, mi madre me impartió una educación bastante liberal. Mi innata curiosidad y mi carácter rebelde fueron tan grandes desde niño que ella no se atrevió nunca a contradecirme cuando, por ejemplo, cambié de escuela varias veces. Me dejaba libre de tomar mis propias decisiones, pero intervenía enérgicamente cuando me equivocaba” (Eielson 1995:25).

hecho, una de las justificaciones de su abandono de la escritura verbal apunta a que se trata de una actividad demasiado solitaria: para él es necesario trabajar con los demás, hacer actividades artísticas de conjunto. Jugar en el re-creo con los “otros” chicos: “para seguir siendo niño comprendí que necesitaba de un concepto básico, abierto y dinámico, de una matriz” (Rebaza 2010:458). Porque “El hecho de haber trabajado desde muy niño con la palabra lleva a una suerte de hastío y, sobre todo a un *impasse* con respecto a la comunicación, que siempre se aleja de las intenciones del autor hasta resolverse en un absoluto silencio” (Rebaza 2010:157). Así legitima Eielson el desplazamiento de su obra entre lenguajes artísticos disímiles que integran una capacidad creativa global que se remonta, no deja lugar a dudas, a su infancia.

De otro lado el juego se practica también en la propia entrevista, hasta el punto que podemos sostener que hasta los años noventa (después se va atemperando ese juego) pone en marcha un mecanismo desmitificador del género que podría ser consecuencia no solo de la travesura —se salta las reglas— de un niño diestro en el juego de entrevistar —recordemos los cinco diálogos en lo que juega el papel de entrevistador— sino en el deseo de revelar —denunciar— la ambigüedad o incompetencia del entrevistador y la “manipulación” de un género que se consume “crudo”, como “verdad” o “testimonio”. Va de suyo la irreverencia de algunas de sus respuestas: “No te puedo contar nada porque no terminaría nunca. Mis experiencias no pueden servir a nadie y por eso es inútil que las cuente” (Rebaza 2010:56). En esta misma entrevista que le hace Eduardo Moll, le da un vuelco al formato y repite al entrevistador las preguntas que le ha hecho, evidenciando la ambigüedad y parcialidad de los enunciados. Incluso recrimina a Ribeyro en una entrevista de 1972 para la revista peruana *Oiga*: “la pregunta no me parece pertinente” (Rebaza 2010:122) o “como ves no soy nada” (Rebaza 2010:123). Y es que en algunos diálogos, Eielson se presenta tenso, combativo, sarcástico —como en una entrevista de Luis Freyre donde lo corrige, matiza e ironiza sobre algunas de sus cuestiones (Rebaza 2010:158)— e implacable con el entrevistador: “Creo haber respondido sucintamente a estos puntos hace poco” (Rebaza 2010:271). Nos encontramos pues frente a un autor “ininterviewable” que aprovecha el género para autolegitimarse y deconstruir la imagen que tiene el “otro” entrevistador, la que circulaba en el contexto peruano de recepción de su vida y de su obra. Así pone de manifiesto la cuestión de la repartición —democrática— del poder (lugar) de la enunciación, que dinamita para ampliar los ejes de lectura de su arte. Hay que tener en cuenta que los entrevistadores habrían de fungir como “lectores modelos” que reproducen las problemáticas del campo (el peruano en este caso) en que se inserta una poética, contra las que se revuelve claramente Jorge Eduardo Eielson.

Hacia la construcción de una figura de autor global

La problemática fundamental que encara Eielson en el campo cultural peruano —encarnada en la voz de sus entrevistadores— es la del lenguaje y la representación de lo real desde diferentes paradigmas artísticos que habría de converger en una misma obra. ¿Cómo zafarse de la etiqueta poética que le legitima en sus comienzos dentro este campo y a la par autolegitimarse como artista global autodidacta en una esfera cultural que (sobre)valora la formación académica? Eielson lo consigue construyendo —insistiendo en— una imagen de autor global. En las primeras entrevistas, sin embargo, apela a la concepción romántica del poeta que procede por inspiración. Repite en varias ocasiones que escribe sin “el menor esfuerzo” y que no se identifica con la imagen artesanal de su poesía que proyecta la crítica literaria. Más tarde, abandona esta figura y se centra en su desarrollo como artista “global” (no globalizado ni “total”) y en el carácter plural de su obra, fruto de un trabajo esforzado que requiere de una formación continua en varias disciplinas: música, ciencia, budismo zen, pintura, escultura, telares, etc. Ciertamente, Eielson intenta sustraerse al encasillamiento del campo literario peruano en el papel de “poeta”, una y otra vez. Si en los años cincuenta decía: “Confieso que mi mayor, más dolorosa y auténtica ocupación es escribir” (Rebaza 2010:99) con el tiempo, como sabemos, su reto será lograr “una obra que sea a la vez artística y social” (Rebaza 2010:261), desde la confluencia de las artes y su función social. No obstante, y a pesar de la evolución de su proyecto artístico personal, los entrevistadores sempiternamente —es una suerte de *leitmotiv*— le interrogan sobre su faceta poética: si continúa escribiendo poesía (practicando el lenguaje verbal) o si piensa volver a hacerlo. Por consecuencia, en las entrevistas de la década de los setenta (de) muestra su preocupación por ser leído —y enunciado— desde ese lugar “global”, reaccionando en contra de su “imagen pública” en el Perú, ligada solo a la poesía. De ahí que se (auto)legitime repitiendo hasta el hartazgo que las palabras no le bastan para expresarse y que su poesía se cristaliza en el uso de otros materiales y lenguajes que se desplazan continuamente. Una vez que el *puer aeternus* Eielson desarmó el lenguaje de ese “juguete atroz” que es la poesía, ya no quedó nada. O mejor, solo jugar con otras formas artísticas: “El hecho de haber trabajado desde muy niño con la palabra lleva a una suerte de hastío y, sobre todo, a un *impasse* con respecto a la comunicación, que siempre se aleja más de las intenciones del autor hasta resolverse en un absoluto silencio” (Rebaza 2010:157). Pero Eielson es consciente de que el campo cultural peruano no “entiende” su postura —*transversal*, podríamos llamarla, en la doble significación del término—, por eso cuando vuelve a Lima en 1988 decide zanjar la cuestión “poética” del siguiente modo: “no estoy diciendo que ya no escribiré

más nunca. Nunca lo he dicho. Simplemente, se trata de una parábola” (Rebaza 2010:305). No sabemos si esta enunciación responde al agotamiento y/o a saberse un artista incomprendido —atrapado en un corsé interpretativo— que ha pasado por varias fases en su producción, a la manera de Picasso, con el que se compara en la entrevista citada más arriba autoproclamándose autor desplazado (en muchos sentidos), migrante; en oposición a Klee o a Mondrian que tienen una obra “reconocible”, una marca artística “singular” pero siempre repetida (Rebaza 2010:320). En Eielson, sin embargo, el cambio es consustancial a su vida y a su obra: “No podría repetirme pues cambiar es para mí una necesidad vital” (Rebaza 2010:444).

Podríamos afirmar entonces que nuestro autor percibe el espacio cultural, al igual que la mayoría de artistas en la contemporaneidad, como un campo de fuerzas, por eso establece un encuadre idóneo de lectura (que él mismo traza en estas entrevistas) para su obra sublevándose contra la univocidad (la mala lectura) que practica contumaz el imaginario peruano: “Solo en Lima, naturalmente, no me hicieron caso considerando el asunto un ‘capricho de poeta’. Me dolió mucho y fue una lástima” (Padilla 2002:311), responde a una pregunta que le lanza Martha Canfield en 1995 a propósito de sus *Esculturas subterráneas*. Años más tarde, la tensión (la lucha) se hace más palpable: en 2001 el Centro Cultural de la Universidad de San Marcos organizó un coloquio sobre Eielson y la revista *more ferarum* editó un número especial en homenaje a él. El autor de *Habitación en Roma* no pudo asistir, pero se lamentó en una entrevista que le hizo Gabriela Wiener para *El Comercio* del adormecimiento —literalmente dice estaban “dormidos”— anterior de sus compatriotas y de la escasa recepción de su obra hasta ese momento: “Yo sé, ha pasado con otros, conozco la historia del arte y la literatura en el Perú. Sé que no estoy siendo muy simpático, pero es que ha pasado mucho tiempo. Ahora han sido muy cariñosos, pero yo he estado en Lima muchas veces y no entendían mis cosas. Nadie es culpable, es una cuestión histórica, no personal”¹² (Rebaza 2010:445). No obstante, y a pesar de las quejas, Eielson es hiperconsciente de la imagen de autor —y de los marcos de lectura— que imponen los dos campos de recepción en los que “juega”: “[en Europa] soy pintor, no poeta, en el sentido convencional, hasta el punto de que alguna vez más bien me han aconsejado que no diga que soy escritor, poeta” (Rebaza 2010:330).

¹² Declara que el espacio cultural limeño es ingrato con sus artistas (237), a la par que cultiva una “concepción provinciana y pequeñoburguesa de pintura “bien hecha”, anclada en un expresionismo y un surrealismo de manera, sin riesgos para el pintor ni para el artista, pero también sin vuelo ni futuro por estar al margen de la historia y de la realidad artística contemporánea. Lima es la única ciudad que yo conozco en donde la verdadera creación es calificada con el término ambiguo de experimentalismo, y el simple oficio académico, o *métier*, que todos pueden aprender en las escuelas de bellas artes, se glorifica como Arte, con mayúscula” (Rebaza 2010:237-38).

La dicotomía poeta acá/pintor allá corresponde a un sujeto escindido que lucha por construir una figura global, que desfigure su imagen local y haga legible su poética en todos los campos. Algo que empezó a suceder en las postrimerías de su vida, cuando le otorgaron el Premio Teknoquímica en Lima en 2003 como reconocimiento a su carrera de artista plástico¹³.

La autolegitimación: el Perú frente a Europa

Como hemos comprobado hasta el momento, estas entrevistas pueden entenderse como una muestra ilustrativa de la recepción de Eielson en el campo cultural peruano, puesto que de ellas se desprenden las interpretaciones a las que ha sido sometida su poética en el tiempo. En este sentido, aparece en primer plano otro dilema que signa buena parte de las problemáticas de los autores latinoamericanos contemporáneos: la identidad. Las preguntas se precipitan: ¿cuál es la posición de Eielson frente al problema de la nación y de la modernidad capitalista? ¿Cómo representa su identidad en el mercado global y en la tradición nacional? Al abrigo de estos interrogantes voy a intentar analizar las contestaciones de Eielson a las preguntas de los entrevistadores que —*in extenso*— reproducen esta tensión fuera/dentro. La dicotomía Perú/Europa es el motivo conductor cardinal de estas entrevistas, formulado por su abandono de la tierra natal en la veintena, y por la puesta en escena de la problemática identitaria nacional. Al albur de sus respuestas observamos la *forma* en que Eielson construye una escena de legitimación —como mecanismo de defensa— que obedece al contexto histórico y geopolítico del Perú, y a las relaciones de dominación de su campo cultural, que ha primado la herencia colonial sobre la precolombina.

Pero vayamos por partes. Primero atendamos a la presencia de Europea y su influencia en la obra de Eielson desde temprana edad:

La misma fascinación que ejercieron en mi niñez los cuentos de hadas y las fábulas, la ejercieron los cantares de gesta y las novelas de caballería en mi adolescencia. Si a esto agregamos los grandes poetas latinos, los místicos castellanos y la tragedia griega, junto con la dramática situación de la Europa moderna, me parece casi lógico que haya tratado de fijar ese momento irrepetible de mi vida, cuando no solo yo, sino toda la humanidad, temblaba por la increíble, sublime Europa (Rebaza 2010:269)¹⁴.

¹³ Eielson agradeció el premio con humildad: “Un reconocimiento que no hace sino reforzar mi profundo afecto por mi tierra natal” (Rebaza 2010:466).

¹⁴ También dice: “el arte clásico me ha acompañado desde niño. Recuerdo todavía la primera vez que vi, en un libro de historia del arte, las fotografías de algunas estatuas griegas. Fue una visión que me marcó para siempre” (Eielson 1995:9).

La defensa frente al ataque es evidente¹⁵ aunque rastreamos variantes en sus respuestas cuando le interrogan por su linaje literario: si en la primera entrevista alude a “Rimbaud y Joyce” (Rebaza 2010:99), luego citará a Rilke, Vallejo, Martín Adán, Mallarmé, Hölderlin, Eliot, Pound y Eguren, entre otros (Rebaza 2010:153 y 202). Y a partir de los años ochenta Vallejo irá adquiriendo más protagonismo como su precursor (Rebaza 2010:262 y 266) en detrimento de Martín Adán, Mariátegui y Arguedas. Es claro: Vallejo, como él, era otro sujeto escindido.

Segundo: la emancipación cultural y la experiencia de Eielson en el extranjero: “todos los viajes influncian nuestro espíritu; con tanta mayor razón un largo viaje a Europa, que permite el asentamiento y definición de una serie de nociones que antes apenas permitían una imagen intuitiva de la propia realidad y del mundo que nos rodea” (Rebaza 2010:102). De nuevo, hallamos una actitud defensiva y autolegitimadora. Aquí Eielson explica que su alejamiento del Perú le permitió “volver a las fuentes”¹⁶: “Me di cuenta que mis búsquedas anteriores estaban demasiado ligadas a una cultura que no provenía de mí mismo, sino que me había sido casi impuesta” (Rebaza 2010:171). Con lo cual se lamenta de que su formación haya sido solo europea y de no haber podido leer a “los poetas de Nasca y Paracas” (Rebaza 2010:230) por culpa de la idiosincrasia limeña¹⁷. El afuera habría de permitirle desmitificar la “Europa interior”:

la que me había fabricado a través de libros, poemas, música, pintura, historia [...] Y con la misma claridad, aplicando mi lente de aumento al revés, descubrí la grandeza y la tragedia de mi propia tierra, junto con la mentira y el subterfugio con que todo ello me había sido sustraído en Lima (Rebaza 2010:231).

Tercero: la cuestión limeña. Eielson vertebra la identidad peruana en dos polos: Lima y el resto del Perú. Asocia la capital a un presente de herencia colonial, al Virreinato español y al componente criollo. Todo lo demás se trenza

¹⁵ En la primera entrevista recogida de Eduardo Moll, publicada en 1958 en el diario *La Crónica* legitima su tradición europea afirmando que viajar a París o a Roma (para estudiar pintura) “es indispensable y ya es una tradición [...] El alfabeto de la pintura moderna se encuentra en Europa, para quien pinta con medios occidentales” (Rebaza 2010:56).

¹⁶ Incluso especifica que regresó a los orígenes por medio de la costa peruana y de los alrededores de Lima: necesitó sumergirse en las formas más sofisticadas de la cultura europea para poder ubicarse “y encontrar los instrumentos y el lenguaje necesario para hacer visible este paisaje” (Rebaza 2010:172).

¹⁷ El Perú para Eielson es “un país que tiene un pasado artístico tan extraordinario, tal vez uno de los más extraordinarios del mundo, tener que utilizar técnicas europeas, por añadidura viejas, me parece una lástima” (Rebaza 2010:151).

con el pasado precolombino. Pero dentro de este pasado y del legado indígena que reclama *in perpetuum* encontramos al final de su vida una doble articulación divisoria: lo incaico y lo preincaico: “El pasado del Perú es extraordinario, no el incaico sino el preincaico” (Rebaza 2010:448). Anteriormente se prodigaba en aseveraciones del tipo: “Desgraciadamente el Perú, el verdadero Perú, depende de Lima, y Lima sigue siendo, a mi modo de ver, una anacrónica y tristísima ciudad colonial, con todo lo que ello significa de vasallaje, explotación y desprecio del mundo indio” (Rebaza 2010:242-43). O aun declara en una entrevista de 1967 que sale a la luz en la revista limeña *Caretas*:

Una pequeña metrópoli apocalíptica, completamente desfigurada en su gracioso rostro colonial [...] El espíritu del limeño es una mezcla de engreimiento con pedantería, que esconde una profunda melancolía (el clima, tal vez) y un cierto sentimiento de frustración. Todo esto vuelve al limeño agresivo y “autolesionista”; una actitud malsana que desfigura el verdadero fondo de los peruanos, que es de una calidad extrema y que me llena de orgullo (Rebaza 2010:114).

Asimismo, Lima es entendida como epítome del Perú: “Es ahora que recién me comienza a interesar Lima; pero, no porque sea Lima sino porque es el Perú, porque es como una plataforma para poder ver el resto del país [...] Me interesa el pasado —pero no el colonial sino el precolombino— y hasta ciertos rasgos de carácter, una cierta sutileza. Sí, esta es una ciudad bastante metafísica, por otro lado” (Rebaza 2010:161). Aunque precisa que salió del país por el “sofocamiento”, “la asfixia de vivir en un medio reticente a los cambios, a las nuevas ideas” (Rebaza 2010:176): “no podría haber hecho lo poco que he hecho, de haberme quedado en Lima” (Rebaza 2010:316)¹⁸.

Así, algunos entrevistadores, como Jaime Urco y Alfonso Cisneros Cox, se dan cuenta de la crítica lacerante de Eielson a la idiosincrasia peruana y en 1988 le preguntan por este tema. Nuestro autor se reafirma en sus consideraciones y aclara que no se refiere al Perú en general sino a la capital, puesto que el limeño —en su opinión— tiene un actitud “autodestructiva y muy frustrante”:

los limeños me parecen autodestructivos desde el momento en que viven en un estado de continua discriminación entre ellos [...] En Lima, es un

¹⁸ En una entrevista anterior de Roland Forgues, en 1985, sostiene lo contrario: que descubrió la realidad en Europa, pero que si se hubiera quedado en Lima, también la hubiera hallado allí: “hoy más que nunca, el mundo es uno solo” (Rebaza 2010:230). O en otra: “en ningún momento, vivir en Roma, París u otra ciudad europea ha sido un drama mayor que vivir en Lima” (Rebaza 2010:274).

problema que nos viene de la Colonia y es permanente¹⁹. Los personajes que conforman la comedia del arte limeño, son personajes enmascarados: todos ellos se quitan y se ponen la máscara²⁰ para poder sobrevivir, para poder actuar (Rebaza 2010:315).

En 2001, sin embargo, suaviza sus juicios: “la situación del Perú no puedo juzgarla desde Italia. Aquí también hay problemas tremendos, no se puede tener dos vidas paralelas, es pedir demasiado” (Rebaza 2010:445). De todo lo citado se desprende la posición aguerrida de Eielson ante un campo cultural en “continua batalla” (Rebaza 2010:243) —terreno siempre en disputa— para legitimarse (hacerse legible) como autor peruano, no en un sentido “limeño” (lugar de enunciación de la clase dominante), esto es, de la identidad esclerótica colonial: “Yo siempre he intentado reflejar al país en mi obra. No todo el mundo lo ve así. Siempre hay una tendencia a verlo como cosa europea. ¡Y es todo lo contrario! Creo que uno se ve mejor a sí mismo y a su país estando lejos” (Rebaza 2010:297). En rigor de verdad en su poesía (disciplina desde la que se lee a Eielson en la Lima de la época) la temática peruana apenas está pergeñada, mientras que en sus obras plásticas y performances es evidente la huella prehispánica. Por eso la (re)afirmación de la identidad peruana es constante en estas entrevistas²¹, toda vez que notamos el interés en calificar como “universal” su arte: “mis vivencias personales siguen siendo la de un peruano²², aunque la dignidad del arte las transfigure en imágenes y arquetipos humanos universales²³” (Rebaza 2010:243). A fin de cuentas, Eielson tiende puentes transatlánticos que le hacen sentirse “un peruano que ve el mundo con ojos europeos y viceversa” (Rebaza 2010: 229).

¹⁹ En páginas precedentes califica a la ciudad de Lima de “irremediamente imbuida de un colonialismo nostálgico” (Rebaza 2010:231).

²⁰ Eielson en cambio se presenta a sí mismo *desfigurado*, sin máscara: “He tenido la suerte de hacer mi trabajo en Europa, lo que me ha permitido hacer más cosas y, sobre todo, me ha permitido vivir más, siempre sin máscara, aunque todo eso lo pagué muy caro, por cierto” (Rebaza 2010:316).

²¹ Dice: “No, yo no vivo en el Perú, y no creo que lo haré ya nunca. Pero el Perú vive en mí, y ello será para siempre. Incluida mi particular limeñidad que, como una sutil enfermedad, arrastro siempre conmigo. Es por eso que algunos aspectos de la ciudad, tan ensalzados por cierta rutina literaria, y no literaria, me resultan detestables, como la chismografía, el gracejo, la viveza, un cierto colonialismo espectral y amanerado, la frivolidad de cuño cortesano, la música criolla y otros ingredientes de un pseudo-costumbrismo irremediamente obsoleto” (Eielson, 1995:66).

²² En 2003 llega incluso a vindicar sus ancestros “peruanos, españoles, escandinavos e italianos”: “Todos los americanos, sobre todo los del sur, que provenimos de culturas más antiguas, nacemos ya multiétnicos y multiculturales. Es decir, somos mestizos, y esa debería ser nuestra fuerza y nuestro orgullo” (Rebaza 2010:454).

²³ Encontramos en otra entrevista la siguiente respuesta: “Me he sentido siempre peruano. Cuando estaba en el Perú no, porque era muy joven, pero después siempre y también ahora. Eso no ha cambiado nada [...]” (Rebaza 2010:448).

Quinto: la cuestión precolombina²⁴. La manera en que Eielson proyecta —y vende— la cultura peruana en el panorama —mercado— global tiene que ver con la adopción de una posición política cultural que pasa por vindicar el patrimonio autóctono precolombino rechazando lo colonial. Con lo cual subvierte el consabido binomio civilización/barbarie (lo criollo/lo indígena) amén de articular una tasación del valor cultural del campo latinoamericano sobre la base de su pasado indígena. Y es que, como defiende Leonor Arfuch, “la identidad personal se dibuja casi obligadamente en el horizonte de construcción de la identidad nacional, sus conflictos, cambios de valores, transformaciones, y acusa fuertemente las marcas de conflictividad” (Arfuch 1995:109). Y el conflicto en el Perú tiene que ver con el modo en que se han configurado las posiciones de prestigio en el campo intelectual que habrían desdeñado el legado prehispánico (calificado como “primitivo” en oposición al desarrollo colonial/europeo), su peculiaridad y su valor artístico: “me duele recordar siempre que poseemos uno de los patrimonios artísticos más extraordinarios del mundo, si pensamos solamente en la textilera y la pintura precolombina, y que este tesoro no ha sido explotado todavía, ni si quiera por las últimas generaciones”²⁵ (Rebaza 2010:238). La génesis de sus quipus se cifra por tanto en su trabajo plástico con telas y tejidos y en la admiración por las culturas americanas. Al final de su vida, sin embargo, abandona lo incaico —centralizado y globalizado ya— en favor de la cultura preincaica —marginal, desconocida—. A partir de ahí se autoasigna un papel de defensor del arte precolombino²⁶ forjado desde su posición de intelectual “de afuera” —marginal y global— (donde arma un espacio de resistencia frente a los de “adentro”) que tiene la prerrogativa de organizar el campo ideológico peruano en virtud del rescate de lo autóctono. Además lo hace en relación a Europa —lo contrapone al hombre italiano “realista en

²⁴ La temática peruana, ausente en su poesía —ligada a “lo europeo”— está sublimada en su obra plástica a través, sostiene Martha Canfield, del nudo, ese quipus signo de escritura —palabra quechua usada por los Incas como código lingüístico— utilizado por el arte precolombino, que tenía como centro de su creatividad el arte de tejer y como fundamentos la luz y el espacio; y que Eielson incardina en el presente histórico y artístico, anudando las dos orillas transatlánticas: América y Europa. Lo verbal (la poesía, la literatura, Europa) a lo artesano (la obra artística, la vida, el Perú).

²⁵ Y luego: “¿No es extraño que un pasado artístico como el nuestro no logre alimentar en profundidad a nuestros artistas contemporáneos? Es cierto que el Perú es quizás el único país de la tierra que reniega de su pasado indígena, mientras que México lo ensalza sobremanera” (Rebaza 2010:239). Y redundará en esta idea en 1988: “en la Lima de entonces casi nada se sabía del extraordinario esplendor de las culturas precolombinas, argumento reservado de arqueólogos y especialistas. Es, sin embargo, en esa misma época que comenzaron a interesarme las diferentes formas artísticas de nuestro pasado, hasta el punto que comencé a adquirir algunos de esos objetos, sobre todo las maravillosas telas de nuestra costa” (Rebaza 2010:269).

²⁶ En alguna ocasión incluso dirá que tiene antepasados prehispánicos.

grado supino” (Rebaza 2010:110)— y a su valor —la novedad es requisito indispensable en la sociedad de consumo— en este campo cultural, ya que estos “tesoros naturales y arqueológicos” son “casi desconocidos” en el viejo continente²⁷ (Rebaza 2010:106). Pero Eielson no repara en cómo consume este campo cultural transnacional la producción simbólica de lo “subalterno”, que tiende a ser reducido —neutralizado e incluso homogeneizado— a una condición “exótica” o “residual”, desde la que hace casi medio siglo viene leyendo al “otro” latinoamericano la *doxa* dominante occidental.

Sexto (y último): el mercado del arte. Este tema se repite en buena parte de las últimas entrevistas, objeto de nuestro estudio. Veamos lo que enuncia Eielson: “El carrerismo, el éxito, la notoriedad, los bienes materiales, me dejan sin cuidado [...] No puedo no reconocer que la actividad artística tiene un aspecto mercantil, pero creo también que es su aspecto más deleznable” (Rebaza 2010:236). Y en efecto, el arte que produce el peruano no encaja con facilidad —legibilidad— en la cuota de mercado massmediático, no se rinde a ese “Dios”²⁸ consumista, por eso se cuestiona en 1985:

¿Cómo concilio esta actitud con las necesidades materiales, en un mundo que exige una imagen de marca a los artistas, como si fueran marcas de licores o de detergentes? ¿Debo añadir aquí que el esnobismo consumista que tritura rápidamente la obra de ciertos artistas se apodera también, en muchos casos, de esos mismos artistas que terminan produciendo tan solo para el mercado? (Rebaza 2010:240).

Y más adelante confiesa:

No vendo mucho, evidentemente, pero no lo deseo tampoco porque trabajo mucho, pero en pocas obras, sobre todo ahora que estoy libre de contratos. Felizmente, para dichas personas, el valor cultural y material de mi trabajo es lo *suficientemente alto* [énfasis mío], y ello me permite vivir sobriamente, y con un inusitado fervor y confianza en la creación y en la vida. En los últimos años, además, mi posición ha sido reforzada por la amplia ola del posmoderno que atraviesa el mundo del arte internacional. Mi continua referencia

²⁷ Por eso propone que se dé a conocer (con publicaciones, proyecciones, películas, con entidades públicas o privadas) las peculiaridades y riquezas de las civilizaciones precolombinas del Perú.

²⁸ Eielson se aleja sin ambages de la imagen de autor mercantil y vindica su posición marginal antimercado: “Creo que faltan artistas auténticos, y, como usted debe saber, el arte está muy manipulado como todo el mundo, comprendiendo a los artistas, incluso a los buenos, quienes se rinden ante el ‘Dios’ mercado. Esa es una cosa muy crítica por mi parte y pienso que es incontrovertible. Por años hice muchos trabajos anónimos y viví en Roma por casi 20 años alejado de todo” (Rebaza 2010:448).

y cita del arte precolombino y la variedad de mis proposiciones verbales, visuales y sonoras, al final de cuentas han conformado una suerte de *Gesamtkunstwerk*, o arte total²⁹, que la crítica hoy considera con extrema atención (Rebaza 2010:240-41).

No obstante, como inferimos de esta declaración, Eielson se esfuerza en imponer una dirección de lectura (la “posmoderna”) a su obra, enhebrada, como hemos comprobado, con una vida “estetizada”. La asimila a un nicho de mercado (de interlocutores): el de la alta cultura “internacional” capaz de valorar/leer la ilegibilidad (la otredad precolombina) de su propuesta artística. Impone entonces una figura de autor connotada por los valores del compromiso estético y ético —visible también en su obra verbal y plástica— que perfila un mismo marco/marca de lectura global de su biografía y de su poética. Y lo hace para autoafirmarse en relación a una serie de normas y valores (la unión arte-vida, la infancia, la problemática de la representación de “lo real” a través de múltiples lenguajes, la identidad peruana, la sacralización de la cultura precolombina, el mercado) que se postulan como fundamentos de sus prácticas artísticas y de su posición como autor. Toda legitimación presupone un ataque probable, una enunciación que responde en consecuencia de un bien en disputa (Van Dijk 1998), y en el caso Eielson esto se hace evidente: disputa en el campo cultural peruano el capital simbólico de su obra (la riqueza de sus múltiples legibilidades) y su imagen de artista global. Por eso se desfigura para figurarse *otra* máscara: la del personaje entrevistado que evidencia la necesidad de dominar su palabra y controlar la recepción de su legado. Verbigracia, su “autorretrato” de 2005 o el artículo que publica en la revista *Inti* titulado “Defensa de la palabra: a propósito de *El diálogo infinito*” (1995) donde nuestro autor enmienda “errores” de la entrevista homónima editada por Martha Canfield y se preocupa por explicar el significado de “literatura tridimensional”. Es decir, se defiende, se (auto)legitima, se (re)crea una identidad narrativa “plural” que ha ido mutando en el tiempo, como en un juego de máscaras, para proyectar una figura desfigurada de autor. Sin olvidar que el relato que tejen estas entrevistas es una ficción más de Eielson, con todos sus bemoles interpretativos. Al cabo, como en la cita que servía de antesala a este artículo, esto no es más que una lectura parcial de las entrevistas de un autor no “entrevistable”.

²⁹ Aunque en 2003 en una entrevista a cargo de Claudia Posadas indica lo contrario: “nunca he buscado una forma de arte total. Esta es una reducción al mismo tiempo reductiva y pretenciosa, que no quiere decir nada” (Rebaza 2010:452).

Obras consultadas

- Arfuch, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós, 1995.
- . *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983.
- Canfield, Martha. “Hablar con Eielson”. *Revista Atlántica*, 9. (1995): 5-19.
- . (Ed.). *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*. Madrid: Iberoamericana-Veruert, 2002.
- Eielson, Jorge Eduardo. *El diálogo infinito. Una conversación con Martha Canfield*. México: Universidad Iberoamericana, 1995.
- . *Poesía escrita*. Bogotá: Norma, 1998.
- . *Sin título*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- . *Nudos*. Madrid: Fundación César Manrique, 2002.
- . *Vivir es una obra maestra [Poesía escrita]*. Madrid: Ave del Paraíso, 2003.
- . *Del absoluto amor y otros poemas sin título*. Valencia: Pre-textos, 2005a.
- . *De materia verbalis*. México: Aldus, 2005b.
- . *Poeta en Roma*. Madrid: Visor, 2009a.
- . *El cuerpo de Gulia-no*. México: Libros Magenta, 2009b.
- Masschelein, Anneleen, Christophe Meurée, David Martens y Stéphanie Vanasten. “The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre”. *Poetics Today*. Vol. 35, n° 1-2, (2014):1-49.
- Padilla, José Ignacio (Ed.). *nu/do. homenaje a j.e. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- . *Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: Vanguardias, Noigandres y Jorge Eduardo Eielson*. Princeton: Dissertation, 2009.
- Rebaza Soraluz, Luis (Ed.). *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú-MALI-IFEA, 2010.
- Van Dijk, Teun. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Madrid: Gedisa, 1998.